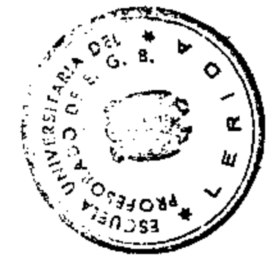
ROMAN JAKOBSON

ENSAYOS DE LINGÜÍSTICA GENERAL







BIBLIOTECA BREVE
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
BARCELONA

XIV

LINGÜÍSTICA Y POÉTICA

AFORTUNADAMENTE, los congresos científicos y los congresos políticos nada tienen en común. El éxito de una convención política depende del acuerdo general de la mayoría o la totalidad de sus participantes. Pero en la ciencia, en la que las discrepancias parecen ser generalmente más provechosas que el acuerdo común, se desconocen votos y vetos. Las discrepancias ponen al descubierto antinomias y tensiones dentro del campo en cuestión y requieren nuevas exploraciones. Si algo presenta alguna analogía con los congresos científicos no son precisamente los congresos políticos, sino las actividades exploratorias de la Antártica: peritos de varias disciplinas de todo el mundo se esfuerzan por trazar el mapa de una región ignota y buscar dónde se hallan los mayores obstáculos que acechan al explorador, cumbres y precipicios infranqueables. Algo por el estilo parece haber sido la tarea principal de nuestro congreso, y, desde este punto de vista, su labor ha sido un éxito completo. ¿Acaso no nos hemos percatado de cuáles son los problemas más cruciales y más controvertidos? ¿Acaso no hemos aprendido a ajustar nuestros códigos, a explicar o incluso a evitar ciertos tér-

---

"Linguistics and poetics", en T. A. Sebeok, ed., *Style in language* (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1960). Traducción de J. C.

minos con el fin de salvar malentendidos ante personas acostumbradas a otra jerga particular? Estos puntos, creo, están más claros hoy que tres días atrás, si no para todos, para la mayoría de los participantes en este congreso.

Se me ha pedido que hable sucintamente de poética y de su relación con la lingüística. El primer problema de que la poética se ocupa es: *¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?* Toda vez que el objeto principal de la poética es la *differentia specifica* del arte verbal en relación con las demás artes y otros tipos de conducta verbal, la poética está en el derecho de ocupar un lugar preeminente en los estudios literarios.

La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.

Examinemos los argumentos que se enfrentan a esta pretensión. Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de *Cumbres borrascosas,* de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *L'après-midi d'un faune.* Por chocante que pueda parecernos la idea de convertir la *Ilíada* y la *Odisea* en cómics, algunos rasgos estructurales del argumento quedarán a salvo a pesar de la desaparición de su envoltorio verbal. Preguntarnos si las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* son o no apropiadas, es ya una prueba de que pueden compararse entre sí artes diferentes. Los problemas del Barroco o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte. Al tratar de la metáfora surrealista, difícilmente podríamos dejar en el olvido los cuadros de Max Ernst y las películas de Luis Buñuel, *Le chien andalou* y *L'âge d'or.* En pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia

del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos).

Asimismo, en una segunda objeción no hallamos nada de lo que sería específicamente literario: el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso, si hay que decir la verdad. La lingüística muy bien podría explorar todos los problemas posibles de la relación entre el discurso y el "universo del discurso": qué es lo que un discurso dado verbaliza, y cómo lo verbaliza. Los valores de verdad, empero, en la medida que son—al decir de los lógicos—"entidades extralingüísticas", rebasan sin duda alguna los límites de la poética y de la lingüística en general.

A veces se oye decir que la poética, a diferencia de la lingüística, se interesa por cuestiones de valoración. Esta separación de ambos campos, uno de otro, se basa en una interpretación corriente pero equivocada del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: éstos, se dice, se contraponen por su naturaleza "casual", y carente de intención, al lenguaje poético, "no casual" e intencionado. A decir verdad, toda conducta verbal se orienta a un fin, por más que los fines sean diferentes y la conformidad de los medios empleados con el efecto buscado sea un problema que preocupa cada día más a los investigadores de los diversos tipos de comunicación verbal. Se da una estrecha correspondencia, más estrecha de lo que suelen creer los críticos, entre el problema de la expansión de los fenómenos lingüísticos en el tiempo y en el espacio y la difusión espacial y temporal de los modelos literarios. Incluso una expansión tan discontinua como la resurrección de poetas arrinconados u olvidados—por ejemplo, el descubrimiento

póstumo y canonización consiguiente de Gerard Manley Hopkins (m. 1889), la fama tardía de un Lautréamont (m. 1870) entre los poetas surrealistas, y la notable influencia del hasta ahora ignorado Cyprian Norwid (m. 1883) en la moderna poesía polaca—es paralela a la historia de las lenguas normativas, propensas a reavivar modelos caducados, a veces largo tiempo en olvido, como ocurrió en el checo literario, lengua que, hacia comienzos del siglo XIX, propendía a los modelos del siglo XVI.

Desgraciadamente, la confusión terminológica entre "estudios literarios" y "crítica" es una tentación para el estudioso de la literatura, para que substituya la descripción de los valores intrínsecos de una obra literaria por un fallo subjetivo, sancionador. La etiqueta "crítico literario" aplicada a un investigador de la literatura es tan errónea como lo sería la de "crítico gramático (o léxico)" aplicada a un lingüista. La investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, del mismo modo que ningún manifiesto que esgrima los gustos y opiniones particulares de un crítico puede funcionar como sucedáneo de un análisis científico objetivo del arte verbal. No se confunda esta afirmación con el principio quietista del laissez-faire; cualquier cultura verbal comprende iniciativas normativas, planificaciones, programas. Y, sin embargo, ¿por qué se hace una neta distinción entre lingüística pura y aplicada, o entre fonética y ortoepía, pero no entre estudio de la literatura y crítica?

Los estudios literarios, y la poética como el que más, consisten, como la lingüística, en dos conjuntos de problemas: sincronía y diacronía. La descripción sincrónica abarca no sólo la producción literaria de una fase dada, sino aquella parte de la tradición literaria que ha sido vital o se ha revitalizado en la fase en cuestión. Así, por ejemplo, Shakespeare por una parte, y Donne, Marvell, Keats y Emily Dickinson por otra, integran la experiencia del mundo poético in-

glés actual, mientras que las obras de James Thomson y Longfellow no pertenecen al conjunto de los valores artísticos viables de nuestros días. Uno de los problemas fundamentales de los estudios sincrónicos de la literatura lo constituye precisamente la selección de los clásicos y su reinterpretación por parte de una nueva tendencia. La poética sincrónica, al igual que la lingüística sincrónica, no debe confundirse con la estática: cada fase establece una discriminación entre formas más conservadoras y formas más innovadoras. Cada fase contemporánea se experimenta en su dinamismo temporal, así como, por otra parte, el enfoque histórico, en poética como en lingüística, se interesa no sólo por los factores del cambio, sino también por los factores continuos, permanentes, estáticos. Una poética histórica general, o una historia general del lenguaje, es una superestructura que hay que edificar sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas.

El querer mantener la poética aislada de la lingüística sólo se justifica cuando el campo de la lingüística se restringe más de lo debido, por ejemplo, cuando algunos lingüistas consideran la oración como la construcción analizable suprema o cuando el objetivo de la lingüística se confina simplemente a la gramática, o sólo a los problemas no semánticos de forma exterior, o al inventario de los recursos denotativos sin referencia alguna a las variaciones libres. Voegelin ha señalado con toda claridad cuáles son los problemas más importantes y más interrelacionados con los que se enfrenta la lingüística estructural, a saber, una revisión de "la hipótesis monolítica del lenguaje" y un interés por "la interdependencia de varias estructuras en el interior de una lengua dada". Es innegable que para cada comunidad lingüística, para cada hablante, existe una unidad de lenguaje, pero este código global representa un sistema de subcódigos interconexos; cada lengua abarca varios sistemas concurrentes que se caracterizan por una función diferente.

Es evidente que estamos de acuerdo con Sapir en que, en términos generales, "la ideación es la reina absoluta del lenguaje ... ",[1] sin que esta supremacía autorice a la lingüística a que prescinda de los "factores secundarios". Los elementos emotivos del discurso que, como Joos tiende a creer, no pueden describirse "con un número finito de categorías absolutas", él los clasifica "como elementos no lingüísticos del mundo real". De ahí que "para nosotros sean fenómenos vagos, proteicos, fluctuantes, que nos negamos a tolerar en nuestra ciencia", según concluye él.[2] A decir verdad, Joos es un brillante experto en los experimentos de reducción, y su insistente exigencia de una "expulsión" de los elementos emotivos "de la ciencia lingüística" es un experimento de reducción radical: *reductio ad absurdum*.

Hay que investigar el lenguaje en toda la variedad de sus funciones. Antes de analizar la función poética, tenemos que definir su lugar entre las demás funciones del lenguaje. Una esquematización de estas funciones exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo, cualquier acto de comunicación verbal. El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia (un "referente", según otra terminología, un tanto ambigua), que el destinatario pueda captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte cuando menos, común a destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y al descodificador del mensaje); y, por fin, un CONTACTO, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación. Todos estos factores indisolublemente implicados en toda comunicación verbal, podrían ser esquematizados así:

1 E. Sapir, *Language* (Nueva York 1921).

2 M. Joos, "Description of language design", *JASA*, XXII (1950), 701-8.

CONTEXTO

DESTINADOR MENSAJE DESTINATARIO

. . . .

CONTACTO

CÓDIGO

Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje. Aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje, nos sería sin embargo difícil hallar mensajes verbales que satisficieran una única función. La diversidad no está en un monopolio por parte de alguna de estas varias funciones, sino en un orden jerárquico de funciones diferente. La estructura verbal de un mensaje depende, primariamente, de la función predominante. Pero incluso si una ordenación (*Einstellung*) hacia el referente, una orientación hacia el CONTEXTO—en una palabra, la llamada función REFERENCIAL, "denotativa", "cognoscitiva"—es el hilo conductor de varios mensajes, el lingüista atento no puede menos que tomar en cuenta la integración accesoria de las demás funciones en tales mensajes.

La llamada función EMOTIVA o "expresiva", centrada en el DESTINADOR, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida; por eso, el término "emotivo", lanzado y propugnado por Marty,[3] ha demostrado ser preferible a "emocional". El estrato puramente emotivo lo presentan en el lenguaje las interjecciones. Difieren del lenguaje referencial tanto por su sistema fónico (secuencias fónicas peculiares o incluso sonidos inhabituales en otros contextos) como por su función sintáctica (no son componentes sino más bien equivalentes de oraciones). "¡Pse!—dijo McGinty": la elo-

3 A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, vol. I (Halle 1908).

cución completa del personaje de Conan Doyle consiste en un sonido africado y otro vocálico. La función emotiva, que las interjecciones ponen al descubierto, sazona hasta cierto punto todas nuestras elocuciones, a nivel fónico, gramatical y léxico. Si analizamos la lengua desde el punto de vista de la información que vehicula, no podemos restringir la noción de información al aspecto cognoscitivo del lenguaje. Un hombre, al servirse de unos rasgos expresivos para patentizar su cólera o su actitud irónica, vehicula una información visible, por más que, de toda evidencia, esta conducta verbal no puede compararse a actividades no semióticas, como la nutritiva de "comer pomelos" (a pesar del atrevido símil de Chatman). En inglés, la diferencia entre [big] y la prolongación enfática de la vocal [bi:g] es un rasgo lingüístico convencional, codificado, al igual que la diferencia entre las vocales breves y largas como en estos pares del checo [vi] 'vosotros' y [vi:] 'sabe', por más que en este último par la información diferencial sea fonémica y en el primero puramente emotiva. Si nos fijamos en las invariantes fonémicas, las /i/ e /i:/ inglesas se presentan como simples variantes de un mismo fonema, pero si nos fijamos en las unidades emotivas, la relación entre las invariantes y las variantes se invierte: la longitud y la brevedad son invariantes que vienen completadas por fonemas variables. Suponer, como hace Saporta, que la diferencia emotiva es un rasgo no lingüístico, "atribuible a la transmisión del mensaje y no al mensaje mismo", reduce de modo arbitrario la capacidad informativa de los mensajes.

Un antiguo discípulo de Stanislavskij me relató que, para su audición, el famoso director le pidió que construyera cuarenta mensajes diferentes con la expresión *segodnja večerom* ('esta noche'), a base de diversificar su tinte expresivo. Redactó una lista de una cuarentena de situaciones emocionales, y luego profirió la expresión susodicha de acuerdo con cada una de estas situaciones; el público tenía que distinguirlas sólo a partir de los cambios de configuración sonora de estas dos palabras. En nuestro trabajo de investigación sobre la descripción y el análisis del ruso normativo contemporáneo (bajo los auspicios de la Fundación Rockefeller), pedimos a este actor que repitiera el test de Stanislavskij. Apuntóse una cincuentena de situaciones sobre la base de la misma oración elíptica e hizo una cincuentena de mensajes correspondientes para grabación. La mayoría de los mensajes fueron descodificados correcta y debidamente por los oyentes moscovitas. Déjeseme añadir que todos los procedimientos emotivos de esta índole pueden ser fácilmente sometidos a análisis lingüístico.

La orientación hacia el DESTINATARIO, la función CONATIVA, halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo, que tanto sintácticamente como morfológicamente, y a menudo incluso fonémicamente, se apartan de las demás categorías nominales y verbales. Las oraciones de imperativo difieren fundamentalmente de las oraciones declarativas: éstas, y no aquéllas, pueden ser sometidas a un test de veracidad. Cuando en la obra de O'Neill, *The fountain,* Nano ("en un seco tono de mando") dice: "¡Bebe!", el imperativo no puede ser sometido a la pregunta "¿es o no verdad?", que muy bien puede hacerse de oraciones como "bebió", "beberá", "bebería". A diferencia de las oraciones de imperativo, las oraciones declarativas pueden transformarse en oraciones interrogativas: "¿bebió?", "¿beberá?", "¿bebería?".

El modelo tradicional del lenguaje, como particularmente lo elucidara Bühler,[4] se limitaba a estas tres funciones—emotiva, conativa y referencial—, y a las tres puntas de este modelo: la primera persona, el destinador; la segunda, el destinatario; y la "tercera persona", de quien o de que se habla.

[4] K. Bühler, "Die Axiomatik der Sprachwissenschaft", *KS,* XXXVIII (1933), 19-90.

Así, la función mágica, encantatoria, es más bien una especie de transformación de una "tercera persona" ausente o inanimada en destinatario de un mensaje conativo. "Que se seque este orzuelo, *tfu, tfu, tfu, tfu*" (hechizo lituano).[5] "¡Agua, río, rey, amanecer! Manda la pena más allá del mar azul, al fondo del mar, como una piedra gris que nunca más pueda salirse de él, que no vuelva más la pena a ser una carga para el ligero corazón del siervo de Dios, que la pena se vaya y se hunda" (hechizo de la Rusia septentrional).[6] "Detente, oh sol, sobre Gedeón, y tú, luna, sobre el valle de Ayalón. Y el sol se detuvo, y quedóse quieta la luna ..." (*Ios.* x.12). No obstante, hemos observado tres factores constitutivos más de la comunicación verbal, con sus tres correspondientes funciones lingüísticas.

Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona ("Oye, ¿me escuchas?"), para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene ("Bien oiréis lo que dirá", del romancero tradicional popular—y, desde la otra punta del hilo: "Haló, haló"). Esta orientación hacia el CONTACTO, o, en términos de Malinowski, la función FÁTICA,[7] puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación. Dorothy Parker captó ejemplos elocuentes como éste:

—Bueno—dijo el joven.
—Bueno—dijo ella.

[5] V. T. Mansikka, *Litauische Zaubersprüche*, FFC Nº 87 (1929), p. 69.
[6] P. N. Rybnikov, *Pensi* (Moscú 1910), vol. III, pp. 217-8.
[7] B. Malinowski, "The problem of meaning in primitive languages", en C. K. Ogden y I. A. Richards, *The meaning of meaning* (Nueva York y Londres 1953[9]), pp. 296-336.

—¡Bueno!, ya estamos—dijo él.
—Ya estamos—dijo ella—, ¿verdad?
—Eso creo—dijo él—. ¡Hala, ya estamos!
—Bueno—dijo ella.
—Bueno—dijo él—, bueno.

El interés por iniciar y mantener una comunicación es típica de los pájaros hablantes; la función fática del lenguaje es la única que comparten con los seres humanos. También es la primera función verbal que adquieren los niños; éstos gustan de comunicarse ya antes de que puedan emitir o captar una comunicación informativa.

La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto,* que habla de objetos, y el *metalenguaje,* que habla del lenguaje mismo. Ahora bien, el metalenguaje no es únicamente un utensilio científico necesario, que lógicos y lingüistas emplean; también juega un papel importante en el lenguaje de todos los días. Al igual que el Jourdain de Molière, que hablaba en prosa sin saberlo, practicamos el metalenguaje sin percatarnos del carácter metalingüístico de nuestras operaciones. Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el CÓDIGO: entonces realiza una función METALINGÜÍSTICA (eso es, de glosa). "No acabo de entender, ¿qué quieres decir?", pregunta el destinatario. Y el destinador, anticipándose a estas preguntas, pregunta: "¿Entiendes lo que quiero decir?" Imaginemos un diálogo exasperante como el siguiente:

—Al repelente le dieron calabazas.
—¿Qué es *dar calabazas*?
—*Dar calabazas* es lo mismo que *catear.*
—¿Y qué es *catear*?
—*Catear* significa *suspender.*
—Pero ¿qué es un *repelente*?—insiste el preguntón, que está in albis en cuestión de vocabulario estudiantil.
—Un *repelente* es (o significa) uno que estudia mucho.

La información que vehiculan todas estas oraciones ecuacionales se refiere simplemente al código léxico del español; su función es estrictamente metalingüística. Todo proceso de aprendizaje de la lengua, especialmente la adquisición por parte del niño de la lengua materna, recurre ampliamente a estas operaciones metalingüísticas; y la afasia puede a menudo ser definida como la pérdida de la capacidad de hacer operaciones metalingüísticas.

Ya hemos sacado a colación los seis factores implicados en la comunicación verbal, salvo el mensaje mismo. La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía.

"¿Por qué dices siempre *Ana y María* y nunca *María y Ana*? ¿Acaso quieres más a Ana que a su hermana gemela?". "No, lo que ocurre es que suena mejor". En una secuencia de dos nombres coordinados, mientras no haya interferencia de cuestiones de rango, la precedencia del nombre más corto cae mejor al hablante, como una configuración bien ordenada del mensaje de que él no puede dar razón.

Una muchacha solía hablar del "tonto de Antonio". "¿Por qué *tonto*?". "Porque le desprecio". "Pero, ¿por qué no *ridículo, desagradable, payaso, simplón*?". "No sé, pero *tonto* le cae mejor". Sin saberlo, aplicaba el recurso poético de la paronomasia.

El eslogan político *I like Ike* (/ay layk ayk/) es de estructura esquemática, consistente en tres monosílabos, con tres diptongos /ay/, cada uno de los cuales viene seguido simétricamente de un fonema consonántico /..l..k..k/. La conformación de las tres palabras presenta una variación: no se da ningún fonema consonántico en la primera palabra, dos cercan el segundo diptongo, y hay una consonante final en el tercero. Ya Hymes había notado un parecido núcleo /ay/ dominante en algunos de los sonetos de Keats. Los dos cólones de la fórmula trisilábica "I like / Ike" riman entre sí, y la segunda de las dos palabras rimantes está plenamente incluida en la primera (rima en eco): /layk/ — /ayk/, imagen paronomástica de un sentimiento que recubre totalmente a su objeto. Ambos fragmentos forman aliteración entre sí, y el primero de los dos términos aliterantes está incluido en el segundo: /ay/ — /ayk/, imagen paronomástica del sujeto amante encubierto por el objeto amado. La función secundaria, poética, de este eslogan electoral refuerza su contundencia y su eficacia.

Como ya dijimos, el estudio lingüístico de la función poética tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética. La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es o bien suplicante o bien exhortativa, según que la primera persona se subordine a la segunda o la segunda a la primera.

Ahora que nuestra rápida descripción de las seis funcio-

nes básicas de la comunicación verbal está más o menos completa, podemos completar nuestro esquema de los factores fundamentales con un esquema correspondiente de funciones:

REFERENCIAL

EMOTIVA POÉTICA CONATIVA
FÁTICA

METALINGÜÍSTICA

¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética? En particular, ¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*. Supongamos que *niño* sea el tema del mensaje. El hablante elige uno de los nombres disponibles, más o menos semejantes, como *niño, rapaz, muchacho, peque,* todos ellos equivalentes hasta cierto punto; luego, para decir algo de este tema, puede seleccionar uno de los verbos semánticamente emparentados: *duerme, dormita, cabecea.* Las dos palabras escogidas se combinan en la cadena discursiva. La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación.* La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; linde verbal igual a linde verbal, falta de linde verbal igual a falta de linde verbal; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa, a otra falta de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, y lo mismo ocurre con las moras o los acentos.

Si se objeta que también el metalenguaje hace un uso secuencial de unidades equivalentes al combinar expresiones sinónimas en una oración ecuacional: $A=A$ ("*Yegua* es *la hembra del caballo*"), diremos que la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia.

En poesía, y hasta cierto punto también en las manifestaciones latentes de la función poética, las secuencias, delimitadas por lindes verbales, se vuelven conmensurables, tanto si se estima que están en relación de isocronía como de gradación. *Ana y María* nos revela el principio poético de la gradación silábica, el mismo principio que en las cadencias de la épica popular serbia ha sido elevado a rango de ley obligatoria.[8] Si sus dos palabras no fueran dactílicas, es muy difícil que la combinación "*in*no*cent* by*stand*er" se hubiera convertido en un cliché. La simetría de tres verbos disilábicos, con una misma consonante inicial y con idéntica vocal final, ponía de realce el lacónico mensaje victorioso de César: *Veni, vidi, vici.*

La medición de las secuencias es un recurso que, fuera de la función poética, no halla aplicación en la lengua. Sólo en poesía, con su reiteración regular de unidades equivalentes, se experimenta el tiempo de la fluencia lingüística tal como ocurre—citando otro modelo semiótico—con el tiempo musical. Gerard Manley Hopkins, eminente investigador de la ciencia del lenguaje poético, definía al verso como un "dis-

[8] T. Maretić, "Metrika narodnih našhih pjesama", *Rad Yugoslavenke Akademije* (Zagreb 1907), pp. 168, 170.

curso que en parte o totalmente repite una misma figura fónica".[9] La pregunta que luego se hacía Hopkins: "¿Es todo verso poesía?", puede responderse claramente tan pronto como la función poética deja de limitarse arbitrariamente al dominio de la poesía. Los versos mnemónicos como "Treinta días tiene noviembre", los ripios de la propaganda moderna y las leyes versificadas de la Edad Media, mencionadas por Lotz, o finalmente los tratados científicos sánscritos en verso, que en la tradición india se distinguen claramente de la auténtica poesía (*kāvya*), todos estos textos métricos se sirven de la función poética sin atribuir, empero, a esta función el papel obligatorio, determinante, que ejerce en poesía. Así, el verso sobrepasa efectivamente los límites de la poesía, al mismo tiempo que el verso implica siempre una función poética. Y si, según parece, ninguna cultura humana ignora la versificación, sí se dan muchos modelos culturales que ignoran el "verso aplicado"; pero incluso en aquellas culturas que poseen tanto el verso puro como el verso aplicado, este último se presenta como un fenómeno secundario, indudablemente derivado. La adaptación de los medios poéticos para algún que otro propósito heterogéneo no oculta su esencia primaria, así como los elementos del lenguaje emotivo, cuando se usan en poesía, guardan aún su tinte emotivo. Un obstruccionista* puede recitar el *Hiawatha* porque es un texto largo, por más que la poeticidad continúe siendo la intención primaria del texto en sí. Es evidente que la existencia de los anuncios en verso, con música e imágenes, no separa los problemas de la forma métrica, mu-

[9] G. M. Hopkins, *The journals and papers*, ed. por H. House (Londres 1959).

* *Obstruccionista* traduce el término inglés *filibuster,* que en la jerga política norteamericana se aplica a quien, con objeto de hacer oposición, ocupa la tribuna del Senado todo el tiempo posible hablando de cualquier cosa para que sea materialmente imposible presentar o defender una moción.

sical y pictórica, del estudio de la poesía, la música y las bellas artes.

En resumen, el análisis del verso se halla por entero dentro del campo de la poética, que podemos definir como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje. La poética, en el sentido lato del término, se ocupa de la función poética no sólo en poesía, en donde la función se sobrepone a las demás funciones de la lengua, sino también fuera de la poesía, cuando una que otra función se sobrepone a la función poética.

La "figura fónica" reiterada, que Hopkins consideró como principio constitutivo del verso, puede especificarse aún más. Una figura semejante siempre utiliza por lo menos una (o más de una) oposición binaria entre una prominencia relativamente alta y una prominencia relativamente baja, puestas de relieve por las diferentes secciones de la secuencia fonémica.

En el interior de una sílaba, la parte silábica más prominente y nuclear, la que constituye la cumbre de la sílaba, se opone a los fonemas menos prominentes, marginales, asilábicos. Toda sílaba contiene un fonema silábico, y el intervalo entre dos fonemas silábicos sucesivos es siempre en algunas lenguas, y en otras mayoritariamente, llevado a cabo por medio de fonemas marginales, asilábicos. En la llamada versificación silábica, el número de fonemas silábicos en una cadena métricamente delimitada (unidad de duración) es una constante, mientras que la presencia de un fonema asilábico o un conglomerado de dos fonemas silábicos en una cadena métrica es sólo una constante en las lenguas con repetición inevitable de fonemas asilábicos entre los silábicos, y, asimismo, en aquellos sistemas métricos en los que el hiato está prohibido. Otra manifestación de la tendencia hacia un modelo silábico uniforme consiste en evitar las sílabas cerradas al final de verso, como podemos ver, por ejemplo, en las canciones épi-

cas serbias. El verso silábico italiano manifiesta una tendencia a tratar una secuencia vocálica no separada por fonemas consonánticos como una sola sílaba métrica.[10]

En algunos sistemas de versificación, la sílaba es la única unidad constante de medición del verso, y un límite gramatical es la sola línea constante de demarcación entre secuencias medidas, mientras que en otros sistemas las sílabas son dicotomizadas a su vez en más o menos prominentes, y/o se distinguen en ellos dos niveles de límite gramatical en su función métrica, las lindes de palabras y las pausas sintácticas.

Exceptuando las variedades del llamado verso libre, que se basan exclusivamente en una conjugación de entonaciones y pausas, todo metro emplea la sílaba como unidad de medida, cuando menos en algunas secciones del verso. Así, en el verso puramente acentual (*sprung rhythm* 'ritmo sacudido', en términos de Hopkins), el número de sílabas del tiempo débil (llamado *slack* 'blando', por Hopkins) puede ser variable, pero el tiempo fuerte (*ictus*) no contiene nunca más de una sola sílaba.

En todo verso acentual, el contraste entre los grados de prominencia se consigue por medio de sílabas sujetas a acento frente a sílabas inacentuadas. La mayoría de sistemas acentuales operan primariamente con el contraste entre sílabas con y sin acento de palabra, pero algunas variedades de verso acentual usan acentos sintácticos o de frase—aquellos que Wimsatt y Beardsley califican de "acentos principales de las palabras principales" y que en calidad de prominentes están en oposición a las sílabas que carecen de un tal acento sintáctico principal.

En el verso cuantitativo ("cronémico"), las sílabas, largas y breves, se contraponen como más prominentes a menos prominentes. Este contraste está generalmente a cargo de núcleos silábicos, fonémicamente largos y breves. Pero en los modelos métricos, como en el griego clásico y en el árabe, que equiparan la cantidad "por posición" a la cantidad "por naturaleza", las sílabas mínimas que consisten en un fonema consonántico y una vocal de una mora se contraponen a las sílabas con excedente (una segunda mora o una consonante final) como sílabas más simples y menos prominentes contrapuestas a las más complejas y prominentes.

[10] A. Levi, "Della versificazione italiana", *AR*, XIV (1930), secs. VIII-IX.

Todavía queda pendiente la cuestión de si, además del verso acentual y cronémico, existe un tipo de versificación "tonémico" en las lenguas que se sirven de diferencias de entonación silábica para distinguir la significación de los vocablos.[11] En la poesía clásica china,[12] las sílabas con modulación (en chino *tsê,* 'tono encorvado') se oponen a las sílabas no moduladas (*p'ing,* 'tono enhiesto'), por más que aparentemente esta oposición tiene como sustrato un principio cronémico, como ya Polivanov sospechó[13] y netamente interpretó Wang Li;[14] en la tradición métrica china, los tonos enhiestos parecen estar en oposición a los tonos encorvados como las cumbres silábicas largas a las breves, de manera que el verso se basa en la oposición entre longitud y brevedad.

Joseph Greenberg me llamó la atención sobre otra variedad de versificación tonémica: el verso de las adivinanzas efik basadas en el rasgo de nivel (*level feature*). En el ejem-

[11] R. Jakobson, *O češskom stixe preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim,* Sborniki po Teorii Poèticeskogo Jazyka Nº 5 (Berlín y Moscú 1923).

[12] J. L. Bishop, "Prosodic elements in T'ang poetry", en *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations* (Chapel Hill 1955).

[13] E. D. Polivanov, "O metričeskom xarahtere kitajskogo stixosloženija", *DRAN* Serija V (1924), 156-8.

[14] Wang Li, *Han-yü Shih-lü-hsüeh* [La versificación china] (Shanghai 1958).

plo citado por Simmons,[15] preguntas y respuestas forman dos octosílabos con una distribución pareja de tonos silábicos *a*(ltos) y *b*(ajos); en cada hemistiquio, además, las últimas tres de cada cuatro sílabas presentan un modelo tonémico idéntico: ***baab/aaab***||***baab/aaab***||. Si la versificación china resulta ser una variedad peculiar de verso cuantitativo, el verso de las adivinanzas efik está vinculado al verso acentual común por una oposición de dos grados de prominencia (fuerza o altura) del tono vocálico. Así pues, un sistema métrico de versificación sólo puede basarse en la oposición de cumbres y pendientes silábicas (verso silábico), en el nivel relativo de las cumbres (verso acentual), y en la longitud relativa de las cumbres silábicas o de la sílaba entera (verso cuantitativo).

En los manuales de literatura a menudo nos tropezamos con una supersticiosa tergiversación del silabismo, entendido como un simple recuento mecánico de sílabas, en oposición a la vibrante pulsación del verso acentual. No obstante, si examinamos los metros binarios de la versificación estrictamente silábica y, al mismo tiempo, de la versificación acentual, observaremos dos sucesiones homogéneas de cumbres y de valles ondulantes. De estas dos curvas ondulantes, la silábica lleva fonemas nucleares en su cumbre y, generalmente, fonemas marginales en la depresión. Por regla general, la curva acentual superpuesta a la curva silábica alterna sílabas acentuadas e inacentuadas, respectivamente en las cumbres y en las depresiones.

A modo de comparación con los metros ingleses, que hemos examinado en detalle, pondré a la consideración de ustedes las formas rusas de verso binario, que han sido sometidas estos últimos cincuenta años a un examen en verdad exhaustivo.[16] Se puede describir e interpretar la estructura

[15] D. C. Simmons, "Specimens of Efik folklore", *Folk-lore* (1955), p. 228.

[16] K. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi* (Belgrado 1955).

del verso enteramente en términos de probabilidades concatenadas. Además de la linde de palabra obligatoria entre los versos, que es una invariante de todo metro ruso, en el modelo clásico del verso silábico acentual ruso ("silabotónicos", en la nomenclatura indígena), percibimos las constantes siguientes: (1) el número de sílabas del verso, desde su principio hasta el último tiempo marcado, es estable; (2) este mismo último tiempo marcado siempre comporta un acento de palabra; (3) una sílaba acentuada no puede coincidir con el tiempo no marcado si una sílaba inacentuada realiza un tiempo marcado de la misma unidad verbal (de modo que un acento de palaba sólo puede coincidir con un tiempo no marcado si pertenece a una unidad verbal monosilábica).

Además de estas características, que son obligatorias para cualquier verso compuesto en un metro dado, hay rasgos que muestran una alta probabilidad de repetirse sin estar constantemente presentes. Además de las señales que ciertamente se repetirán ("probabilidad uno"), las señales probablemente repetibles ("probabilidades inferiores a uno") entran también a formar parte de la noción de metro. Sirviéndonos de la descripción de la comunicación humana dada por Cherry,[17] podríamos decir que el lector de poesía muy bien "puede ser incapaz de referir unas frecuencias numéricas" a los elementos constitutivos del metro, pero en la medida en que perciba la forma del verso, se percatará inconscientemente de su "orden jerárquico".

En los metros binarios rusos, todas las sílabas impares, a contar desde el último tiempo marcado—en una palabra, todos los tiempos no marcados—, están por lo común a cargo de sílabas inacentuadas, excepto un porcentaje muy reducido de monosílabos acentuados. Todas las sílabas pares, a contar una vez más desde el último tiempo marcado, exhiben una preferencia perceptible por las sílabas que están bajo

[17] C. Cherry, *On human communication* (Nueva York 1957).

acento de palabra, pero las probabilidades de su ocurrencia están distribuidas de modo desigual entre los tiempos marcados sucesivos del verso. Cuanto más alta es la frecuencia relativa de los acentos de palabra en un tiempo marcado dado, tanto más baja será la proporción exhibida por el tiempo marcado precedente. Puesto que el último tiempo marcado lleva siempre acento, el tiempo marcado inmediato al último es el que da el porcentaje más bajo de acentos de palabra; en el tiempo marcado precedente, su número es aún elevado sin llegar al máximo, conseguido por el tiempo marcado final; un tiempo marcado adelante, hacia el principio del verso, y el número de acentos baja una vez más, sin llegar al mínimo del tiempo marcado inmediato al último; y así sucesivamente. De este modo la distribución de los acentos de palabra entre los tiempos marcados de un verso, el quiebro entre tiempos marcados fuertes y débiles, crea una curva ondulatoria regresiva superimpuesta a la alternancia

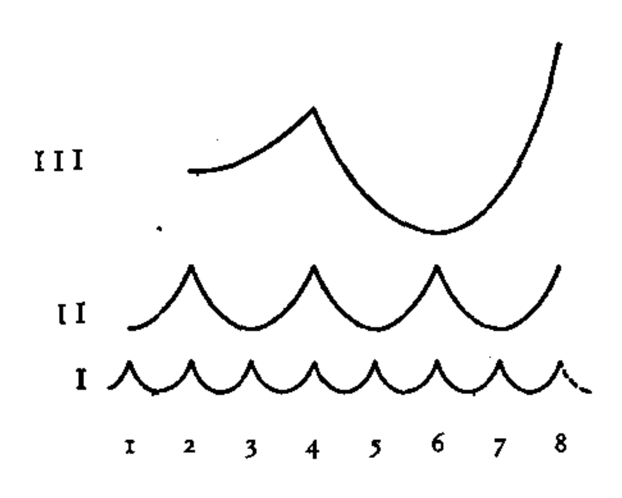


Fig. 1

fluctuante de tiempos marcados y tiempos no marcados. De paso, se nos presenta una interesante cuestión de la relación entre tiempos marcados fuertes y los acentos de frase.

Los metros binarios rusos revelan una composición estratificada de tres curvas ondulatorias: (I) alternancia de núcleos y márgenes silábicos; (II) división de núcleos silábicos en tiempos fuertes y débiles alternos, y (III) alternancia de tiempos fuertes y débiles. Por ejemplo, el tetrámetro yámbico masculino ruso de los siglos XIX y XX puede representarse por medio de la fig. 1; un modelo triádico parecido se halla en las formas inglesas correspondientes.

Tres de los cinco tiempos no marcados están faltos de acento de palabra en el verso yámbico de Shelley "Laugh with an inextinguishable laughter". Siete de los dieciséis tiempos fuertes carecen de acento en la cuarteta siguiente, perteneciente a un poema de Pasternak "Zemlja" ['La tierra'], escrito en tetrámetro yámbico:

I úlica za panibráta
S okónnicej podslepovátoj,
I béloj nóči i zakátu
Ne razminút'sja u reki.

Como la inmensa mayoría de tiempos no marcados coinciden con acentos de palabra, el oyente o lector de verso ruso espera con un alto grado de probabilidad encontrar un acento de palabra en cualquier sílaba par de los versos yámbicos, pero, ya desde el principio de la cuarteta de Pasternak, la cuarta y, un pie más adelante, la sexta sílaba, tanto en el verso primero como en el segundo, lo enfrentan a una *expectación frustrada.* El grado de una "frustración" semejante es más alto cuando el acento falta en un tiempo marcado fuerte y resulta especialmente notable cuando dos tiempos marcados sucesivos recaen sobre sílabas inacentuadas. La fal-

ta de acento de dos tiempos marcados adyacentes es menos probable y tanto más chocante cuando abarca todo un hemistiquio como en el último verso de este mismo poema: *"Čtoby za gorodskóju grán'ju"* [stəbyzəgərackóju grán'ju]. La expectación depende del trato dado a un tiempo marcado determinado en el poema y, más generalmente, de la tradición métrica existente. Pero el penúltimo tiempo marcado puede hallarse inacentuado con más frecuencia que acentuado. Así, en este poema, sólo 17 de los 41 versos tienen acento de palabra en su sexta sílaba. Pero en tal caso la inercia de las sílabas pares acentuadas en alternancia con las sílabas impares inacentuadas provoca la expectación del acento incluso en la sexta sílaba del tetrámetro yámbico.

Fue Edgar Allan Poe, poeta y teórico de la anticipación frustrada, quien estimó, con un enfoque métrico y psicológico, el sentido humano de la satisfacción ante lo inesperado que surge de lo esperado, ninguno de los cuales puede pensarse sin su opuesto, "al igual que el mal no puede existir sin el bien".[18] Fácil sería aplicar aquí la fórmula de Robert Frost, entresacada de *The figure a poem makes*: "La figura es la misma en cuanto al amor".[19]

Los llamados desplazamientos de acento de palabra en las palabras polisílabas del tiempo marcado al no marcado ("pie invertido"), desconocidas por las formas tradicionales del verso ruso, se dan con bastante frecuencia en la poesía inglesa después de una pausa métrica, sintáctica, o ambas. Un ejemplo notable lo hallamos en la variación rítmica del mismo adjetivo en "Infinite wrath, and infinite despair" ['Cólera infinita y desespero infinito'] de Milton. En el verso "Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee" ['Más cerca de Ti, Dios mío, más cerca de Ti'], la sílaba acentuada de una misma palabra se da dos veces en tiempo no marcado, primero al

[18] E. A. Poe, "Marginalia", en *Works* (Nueva York 1857), vol. III.
[19] R. Frost, *Collected poems* (Nueva York 1939).

principio del verso y luego al principio de un segmento. Esta licencia, examinada por Jespersen,[20] corriente en varias lenguas, se puede explicar muy bien por medio de la fuerza particular de la relación entre un tiempo no marcado y el tiempo marcado inmediatamente anterior. Donde una pausa impide esta anterioridad inmediata, el tiempo no marcado se convierte en una especie de *syllaba anceps*.

Además de las reglas subyacentes a los rasgos obligatorios del verso, las reglas que gobiernan sus rasgos opcionales pertenecen asimismo al metro. Nuestra tendencia es designar a fenómenos como la inacentuación en los tiempos marcados y la acentuación en los tiempos no marcados como desviaciones, pero hay que recordar que se trata de oscilaciones toleradas, de alejamientos dentro de los límites de la ley. En términos de parlamentario británico, diríamos que no se trata de una oposición a su majestad el metro, sino de su majestad. Las infracciones a las leyes métricas, el examen de violaciones parecidas nos recuerda a Osip Brik, tal vez el más sutil de los formalistas rusos, quien solía decir que los conspiradores políticos son juzgados y condenados sólo por haber fracasado en su tentativa de insurrección violenta, ya que, si el golpe tiene éxito, son los conspiradores los que ejercen el papel de jueces y fiscales. Si las violencias contra el metro llegan a arraigar, se convierten, a su vez, en reglas métricas.

Lejos de ser un esquema abstracto, teórico, el metro—o, en términos más explícitos, el *modelo de verso* (*verse design*)—está subyacente en la estructura de cada verso—o, en terminología lógica, de cada *ejemplo de verso* (*verse instance*). Modelo y ejemplo son conceptos correlativos. El modelo de verso determina los rasgos invariantes de los ejemplos de verso y establece los límites de sus variaciones. Un

[20] O. Jespersen, "Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique", en *Psychologie du langage* (París 1933).

campesino serbio que recite poesía épica, memoriza, repite y, hasta cierto punto, improvisa miles y a veces decenas de miles de versos, y su metro está vivo en su espíritu. Incapaz de abstraer sus reglas, no por ello deja de percatarse de ellas y rechaza la más mínima infracción a estas reglas. Cualquier verso épico serbio contiene precisamente diez sílabas y va seguido de una pausa sintáctica. Por lo demás, existe una linde de palabra obligatoria antes de la quinta sílaba y una ausencia de linde de palabra antes de las sílabas cuarta y décima. Asimismo, el verso tiene unas características cuantitativas y acentuales significativas.[21]

Este "corte" (*break*) épico serbio, juntamente con muchos más ejemplos similares presentados por la métrica comparativa, sirven para prevenir de la identificación, que es errónea, del corte con la pausa sintáctica. La linde de palabra obligatoria no tiene por qué combinarse con la pausa, y ni siquiera está pensada para ser percibida por el oído. El análisis de las canciones épicas serbias, grabadas en cinta magnetofónica, demuestran que no hay rastros audibles obligatorios del corte, y sin embargo el narrador condenará de inmediato cualquier tentativa de supresión de la linde de palabra antes de la quinta sílaba con un cambio insignificante en el orden de las palabras. El hecho gramatical de que las sílabas cuarta y quinta pertenecen a dos unidades léxicas diferentes basta ya para la percepción del corte. Así, el problema del modelo de verso difiere netamente de los problemas de simple forma fónica; es un fenómeno lingüístico mucho más amplio y no se presta a un tratamiento fonético aislado.

Digo "fenómeno lingüístico" aun a sabiendas de que Chatman afirma que "el metro existe como un sistema fuera de la lengua". Sin duda, también el metro aparece en otras

[21] R. Jakobson, "Studies in comparative Slavic metrics", *OSP* III (1952), 21-66. Cf. también, id., "Über den Versbau der Serbokroatischen Volksepen", *ANPbE*, VII-IX (1933), 44-53.

artes que se mueven en la secuencia temporal. Hay varios problemas lingüísticos—por ejemplo, la sintaxis—que asimismo traspasan los límites de la lengua y son comunes a varios sistemas semióticos. Incluso podríamos hablar de la gramática de las señales de tráfico. Existe un código de señales según el cual una luz amarilla junto con una verde anuncia que la circulación está a punto de ser impedida, y combinada con una roja anuncia la inminente cesación de la prohibición; pues bien, la señal amarilla nos da un ejemplo análogo del aspecto completivo del verbo. El metro poético, no obstante, dispone de tantas peculiaridades intrínsecamente lingüísticas que mejor será describirlo desde un punto de vista puramente lingüístico.

Digamos de paso que ninguna propiedad lingüística de modelo de verso debería pasarse por alto. Así, por ejemplo, sería un lamentable error negar el valor constitutivo de la entonación en el metro inglés. Aun dejando de lado su papel fundamental en los metros de un maestro del verso libre inglés como Whitman, imposible resulta ignorar la significación métrica de la entonación pausal ("juntura final"), ya sea "cadencia" o "anticadencia",[22] en poemas como *The rape of the lock*, que intencionadamente evita el encabalgamiento de los versos. Pero ni siquiera una tremenda acumulación de encabalgamientos ocultará nunca su estatuto de variación digresivo; siempre pondrá de relieve la coincidencia de la pausa sintáctica y la entonación pausal con el límite métrico. Sea cual fuere la lectura que el rapsoda dé, la constricción entonacional del poema se mantendrá. El contorno entonacional inherente a un poema, a un poeta, a una escuela poética, es uno de los temas más interesantes discutidos por los formalistas rusos.[23]

[22] S. Karcevskij, "Sur la phonologie de la phrase", *TCLP*, IV (1931), 188-223.

[23] B. Ejxenbaum, *Melodika stixa* (Leningrado 1922), y V. Zirmunskij, *Voprosy teorii literatury* (Leningrado 1928).

El modelo de verso toma cuerpo en los ejemplos de versos. Por lo general la variación libre de estos ejemplos suele ser designada con la etiqueta un tanto equívoca de "ritmo". Hay que distinguir tajantemente una variación en los *ejemplos de verso* de un poema dado, de los *ejemplos de realización* (*delivery instances*) variables. La intención "de describir un verso tal como ha sido efectivamente recitado" tiene menos valor para el estudio del análisis sincrónico e histórico de la poesía que para el estudio de su recitación actual y pretérita. Por lo demás, la cosa es simple y clara: "Muchas son las recitaciones del mismo poema (y difieren entre sí en muchos aspectos). Una ejecución es un evento, pero el poema en sí, si poema *hay,* tiene que ser un objeto duradero". Este sabio lema de Wimsatt y Beardsley pertenece, a decir verdad, al fondo esencial de la métrica moderna.

En los versos de Shakespeare, la segunda sílaba, acentuada, de la palabra *absurd* suele caer en tiempo marcado, pero en una ocasión, en el tercer acto de *Hamlet,* cae en tiempo no marcado: "No, let the candied tongue lick absurd pomp" 'No, que la lengua almibarada lama la absurda pomposidad'. El rapsoda podrá escandir la palabra *absurd* de este verso ya sea acentuando la primera sílaba, ya la última, de acuerdo con el acento de la palabra, de acuerdo con la acentuación normal. Igualmente, podrá subordinar el acento del adjetivo en favor del acento sintáctico fuerte de la palabra principal que sigue, tal como Hill sugiere: "No, lèt thĕ cândied tóngue lĭck ăbsùrd pómp",[24] de acuerdo con la concepción de Hopkins de los antispastos ingleses: "regrét nèver".[25] Finalmente queda la posibilidad de modificaciones enfáticas ya a través de una "acentuación fluctuante" (*schwebende Betonung*) que abarque ambas sílabas, o mediante el

[24] A. A. Hill, reseña publicada en *Language,* XXIX (1953), 549-561.
[25] G. M. Hopkins, *Journals and papers.*

refuerzo exclamativo de la primera sílaba [àb-súrd]. Pero, sea cual fuere la solución que el rapsoda adoptare, el desplazamiento del acento de palabra del tiempo marcado al tiempo no marcado sin pausa anterior no deja de hacerse sentir, y el momento de expectación frustrado queda bien patente. Dondequiera que el rapsoda ponga el acento, la discrepancia entre el acento de palabra inglés en la segunda sílaba de *absurd* y el tiempo marcado vinculado a la primera sílaba continúa siendo un rasgo constitutivo de ejemplo de verso. La tensión entre el ictus y el acento de palabra usual es inherente a este verso, y ello independientemente de las interpretaciones diferentes que de él puedan dar actores y lectores. Como hace notar Gerard Manley Hopkins en el prefacio a sus poemas, "dos ritmos se mueven, de alguna manera, al mismo tiempo".[26] Podemos reinterpretar su descripción de este movimiento de contrapunto. La superposición de un principio de equivalencia a la secuencia verbal o, en otros términos, el *encabalgamiento* de la forma métrica sobre la forma lingüística habitual, da necesariamente el sentimiento de una conformación doble, ambigua, a cualquiera que esté familiarizado con la lengua en cuestión y su poesía. Así las convergencias como las divergencias entre ambas formas, tanto las expectaciones satisfechas como las frustradas, causan este sentimiento.

La manera como el ejemplo de verso se expresa en un ejemplo dado de realización depende del *modelo de realización* (*delivery design*) del rapsoda. Puede adherirse a un estilo determinado de escandir versos, o tender hacia una prosodia de tipo prosaico, u oscilar libremente entre ambos polos. Hay que estar en guardia ante el binarismo simplista que reduce dos pares a una sola oposición, ya sea suprimiendo la distinción básica entre modelo de verso y ejemplo de verso

[26] G. M. Hopkins, *Poems,* ed. por W. H. Gardner (Nueva York y Londres 1948³).

(así como entre modelo de realización y ejemplo de realización) o identificando equivocadamente el ejemplo de realización y el modelo de realización con el ejemplo de verso y el modelo de verso:

> *"But tell me, child, your choice; what shall I buy*
> *You?"—"Father, what you buy me I like best".*

Estos dos versos de "The handsome heart", de Gerard Hopkins contienen un fuerte encabalgamiento que sitúa la linde del verso antes de la palabra final de una frase, de una oración, de un enunciado. La recitación de estos endecasílabos podrá ser estrictamente métrica, con una pausa neta entre *buy* y *you,* y suprimiendo la pausa que sigue a esta última palabra. O, por el contrario, se podrá hacer gala de un estilo "prosaico", sin separación alguna entre las palabras *buy you* y con una marcada entonación pausal al final de la pregunta. Pero ninguna de estas maneras de recitar podrá, con todo, ocultar la discrepancia intencional entre la división métrica y la sintáctica. El sistema métrico de un poema continúa siendo totalmente independiente de su realización. Con ello no pretendo liquidar la interesante cuestión del *Autorenleser* y *Selbstleser* lanzada por Sievers.[27]

Sin duda alguna, el verso es ante todo una "figura fónica" que se repite. Principalmente, sí, pero nunca exclusivamente. Toda tentativa por limitar convenciones poéticas tales como el metro, la aliteración o la rima al plano fónico no pasa de especulaciones sin justificación empírica. La proyección del principio ecuacional en la secuencia tiene una significación mucho más profunda y amplia. La opinión de Valéry de que la poesía es un "dudar entre el sonido y el sentido"[28]

[27] E. Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse* (Heidelberg 1924).
[28] P. Valéry, *The art of poetry,* Bollingen Series Nº 45 (Nueva York 1958).

es mucho más realista y científica que todas las manías de aislacionismo fonético.

Por más que la rima se base por definición en una repetición regular de fonemas o grupos fonémicos equivalentes, sería una simplificación trasnochada tratar el ritmo sólo desde el punto de vista del sonido. La rima implica necesariamente relación semántica entre las unidades en rima ("compañeros de rima", en la terminología de Hopkins). En el análisis de una rima nos enfrentamos ante el problema de si es o no un homoyotéleuton, que apareja sufijos de derivación y/o de inflexión similares (*felicitación-condecoración*), o si las palabras rimantes pertenecen a categorías gramaticales idénticas o diferentes. Así, por ejemplo, la cuádruple rima de Hopkins es un acuerdo entre dos nombres—*kind* y *mind*—, ambos en contraste con el adjetivo *blind* y el verbo *find*. ¿Hay una vecindad semántica, una especie de similaridad entre unidades léxicas rimantes como en *cielo-velo, amor-pudor, frente-mente, hombre-nombre*? ¿Realizan los miembros en rima la misma función? La diferencia entre la clase morfológica y la aplicación sintáctica puede ponerse de manifiesto en la rima. Así, en los versos de Poe: *"While I nodded, nearly* napping, *suddenly there came a* tapping, *as of someone gently* rapping", las tres palabras en rima, morfológicamente iguales, son sintácticamente diferentes. Las rimas totalmente o en parte homónimas, ¿son prohibidas, toleradas o favorecidas? Así, homónimos plenos como *hecho-echo, haré-aré, vasto-basto, hierro-yerro.* ¿Qué decir, por otra parte, de rimas como *amiga-miga, infinito-hito, amapola-ola, sonrío-río*? ¿Y qué de las rimas compuestas (como las de Hopkins *enjoyment-toy meant* o *began some-ransom*), en las que una unidad verbal concuerda con un grupo de palabras?

Un poeta o una escuela poética puede orientarse en favor o en contra de la rima gramatical; las rimas tienen que ser ya gramaticales ya antigramaticales; una rima agramatical,

indiferente a la relación entre sonido y estructura gramatical, pertenecerá, como todo agramatismo, a la patología verbal. Si un poeta tiende a evitar las rimas gramaticales, será que para él, como decía Hopkins, "dos son los elementos que el espíritu discierne en la belleza de la rima, la igualdad o semejanza de sonido y la desigualdad o diferencia de significado".[29] Sea cual sea la relación entre el sonido y el significado en las diferentes técnicas de la rima, ambas esferas están necesariamente implicadas. Después de las observaciones iluminadoras de Wimsatt sobre la significación de la rima[30] y los inteligentes estudios modernos de los sistemas rítmicos eslavos, un estudioso de la poética apenas podrá ya sostener que las rimas sólo significan en un sentido muy vago.

La rima no pasa de ser un caso particular, condensado, de un problema poético más general, e incluso podríamos decir más fundamental, eso es, el *paralelismo.* Una vez más, Hopkins, en sus artículos de 1865, hizo gala de una prodigiosa intuición de la estructura de la poesía:

> Lo que de artificial tiene la poesía (o tal vez estaríamos en lo cierto si dijéramos todo artificio) se reduce al principio del paralelismo. La estructura de la poesía es de un paralelismo continuo, que va desde los técnicos paralelismos de la poesía hebrea y las antífonas de la música eclesiástica hasta lo intrincado del verso griego, italiano o inglés. Pero el paralelismo tiene que ser forzosamente de dos tipos: de oposición claramente marcada, o de oposición transicional o cromática. Sólo el primer tipo, el del paralelismo marcado, tiene que ver con la estructura del verso: en el ritmo, la repetición de una secuencia de sílabas determinada; en el metro, la repetición de una cierta secuencia del ritmo; en la aliteración, en la asonancia y en la rima. Ahora bien, la fuerza de esta repetición consiste en engendrar una repetición o paralelismo que le corresponda en palabras o ideas, y, hablando en general y más como tendencia que como resultado invariable, un paralelismo más marcado, ya en su estructura, ya en su elaboración o en su tono, engendrará un paralelismo más marcado en las palabras y en el sentido ... Al tipo de paralelismo marcado o saliente corresponden la metáfora, el símil, la parábola, etc., en donde el efecto se busca en la semejanza de las cosas, y en la antítesis, el contraste, etc., en donde se busca en la desigualdad.[31]

En una palabra, la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica, y en todo nivel lingüístico cualquier constituyente de esta secuencia produce uno de los dos sentimientos correlativos que Hopkins claramente define como "comparación en razón de la igualdad", y "comparación en razón de la desigualdad".

El folklore nos ofrece las formas de poesía más netas y estereotipadas, notablemente adecuadas a un análisis estructural (como ilustró Sebeok con los ejemplos cheremisios). Aquellas tradiciones orales que emplean el paralelismo gramatical para poner en conexión los versos consecutivos, por ejemplo, los sistemas métricos fino-úgricos[32] y en un alto grado también la poesía popular rusa, pueden analizarse provechosamente a todos los niveles lingüísticos: fonológico, morfológico, sintáctico y léxico: vemos cuáles son los elementos concebidos como equivalentes y cómo, a cierto nivel, la igualdad viene templada por una neta diferencia en otro. Estas formas nos permiten verificar la sabia sugerencia de Ransom de que "el proceso que media entre el metro y el significado es el acto orgánico de la poesía, e implica todos sus rasgos importantes".[33] Estas estructuras tradicionales podrían disipar las dudas de Wimsatt sobre la posibilidad de escribir una gramática de la interacción del metro con el sentido, así como una gramática de la disposición de las metá-

[29] G. M. Hopkins, *Journals and papers.*
[30] W. K. Wimsatt, Jr., *The verbal icon* (Lexington 1954).
[31] G. M. Hopkins, *Journals and papers.*
[32] R. Austerlitz, *Ob-Ugric metrics,* FFC Nº 174 (1958), y W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung,* FFC Nº 115 (1934).
[33] J. C. Ransom, *The new criticism* (Norfolk, Conn. 1941).

foras. Una vez el paralelismo pasa a ser canon, la interacción entre metro y significado y la disposición de los tropos cesan de ser "partes libres, individuales e imprevisibles, de la poesía".

Pasemos a traducir unos pocos versos típicos de las canciones rusas de boda sobre la aparición del novio:

Un valiente muchacho se dirigía al pórtico,
Vasilij andaba hacia el zaguán.

La traducción es literal; pero en ruso los verbos están al final de ambas frases ("*Dobroj mólodec k séničkam privoráčival, // Vasilij k téremu prixážival*"). Los versos se corresponden por entero, tanto sintáctica como morfológicamente. Los dos versos predicativos tienen los mismos prefijos y sufijos y la misma vocal alternante en el tema; son iguales en aspecto, tiempo, número y género; y, lo que es aún más, son sinónimos. Ambos sujetos, el nombre común y el nombre propio, se refieren a la misma persona y forman un grupo en aposición. Los dos complementos de lugar están expresados por construcciones preposicionales idénticas, y el primero se relaciona con el segundo por sinécdoque.

Estos versos podrían presentarse precedidos de otro verso de composición gramatical (sintáctica y morfológica) parecida: "Ni un soberbio halcón volaba allende las colinas" o "ni un orgulloso caballo corría al galope a la corte". El "soberbio halcón" y el "orgulloso caballo" de estas variantes están en relación metafórica con "valiente muchacho". Ahí tenemos un paralelismo negativo eslavo tradicional: refutación del estado metafórico en favor del estado factual. La negación *ne* puede, sin embargo, omitirse: "Jasjón sokol zá gory zaljótyval" ("Un soberbio halcón volaba allende las colinas"), o "Retív kon' kó dvoru priskákival" ("Un orgulloso caballo corría al galope a la corte"). En el primero de los dos ejemplos, la relación *metafórica* se mantiene: en el pórtico aparece un valiente muchacho, como un soberbio halcón de detrás de las colinas. En el otro ejemplo, empero, la conexión semántica se vuelve ambigua. Se insinúa una comparación entre el novio que aparece y el caballo al galope, pero al mismo tiempo el alto del caballo ante la corte anticipa el acercamiento del protagonista a la casa. Así, antes de introducir el caballo y el zaguán de la novia, la canción evoca las imágenes contiguas, *metonímicas*, del caballo y del establo: la posesión en vez del posesor, el exterior en vez del interior. La presentación del novio puede repartirse en dos momentos consecutivos incluso sin sustituir el caballo por el caballero: "Un valiente muchacho se dirigía al galope al patio, / Vasilij andaba hacia el zaguán". Así, el "orgulloso caballo", que emerge en el verso precedente en un lugar métrico y sintáctico semejante al del "valiente muchacho", representa, propiamente hablando, una semejanza y, a la vez, una posesión representativa de este muchacho: *pars pro toto*, en relación al caballero. La imagen del caballo se encuentra en la línea fronteriza entre la metonimia y la sinécdoque. De estas sugestivas connotaciones del "orgulloso caballo" se sigue una sinécdoque metafórica: en las canciones de boda y otras variedades del repertorio erótico ruso, el masculino *retiv kon'* se convierte en un símbolo fálico latente o incluso patente.

Ya en los años de 1880, Potebnja, un notable investigador de la poética eslava, señaló que en la poesía folklórica un símbolo aparece materializado (*oveščestvlen*), convertido en un elemento accesorio del ambiente. "Sin dejar de ser un símbolo, se pone en conexión con la acción. Así, un símil se presenta bajo la forma de una secuencia temporal".[34] En los ejemplos que Potebnja sacó del folklore eslavo, el sauce, bajo el cual pasa la muchacha, sirve a la vez de imagen de

[34] A. Potebnja, *Ob" jasnenija malorusskix i srodnyx narodnyx pesen* (Varsovia, I: 1883; II: 1887).

la misma; el árbol y la muchacha están copresentes en el mismo simulacro verbal del sauce. De modo muy semejante, el caballo de las canciones de amor es un símbolo de la virilidad no sólo cuando el muchacho pide a la doncella que dé de comer a su corcel, sino incluso cuando se lo ensilla, se lo pone en el establo o se lo ata a un árbol.

En poesía no sólo la secuencia fonológica, sino asimismo cualquier secuencia de una unidad semántica tienden a formar una ecuación. La similaridad sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica, bellamente sugerida por la frase de Goethe "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" ("Todo lo que transcurre no es más que un símil"). Dicho en términos más técnicos, todo elemento secuencial es símil. En poesía, en la que la similaridad se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica.

La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía. Con Empson repetimos: "Las maquinaciones de la ambigüedad están en la raíz misma de la poesía".[35] No sólo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector, se da el 'yo' del protagonista lírico o del narrador ficticio y el 'tú' del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. Así, el poema "Wrestling Jacob" está dirigido por el protagonista, cuyo nombre da título a la obra, al Salvador, a la vez que actúa como mensaje subjetivo del poeta Charles Wesley a sus lectores. Todo mensaje poético es virtualmente un discurso casi citado de todos aquellos problemas peculiares e intrincados que "el discurso dentro del discurso" presenta al lingüista.

La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponden un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida, como claramente aparece en los preámbulos de los cuentos de varios pueblos, así por ejemplo en el exordio habitual de los narradores mallorquines: "Això era i no era".[36] El principio de repetición logrado con la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia no sólo posibilita la reiteración de las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje. Esta capacidad de reiteración ya inmediata o diferida, esta reificación del mensaje poético y sus elementos constitutivos, esta conversión de un mensaje en algo duradero, todo ello representa, en verdad, una propiedad inherente y efectiva de la poesía.

[35] W. Empson, *Seven types of ambiguity* (Nueva York 1955^{3}).

En una secuencia, en la que la similaridad se sobrepone a la contigüidad, dos secuencias fonémicas similares, próximas entre sí, tenderán a asumir una función paronomástica. Las palabras con sonoridad semejante aproximan su significación. Verdad es que el primer verso de la estrofa final de "The Raven" de Poe hace un amplio uso de aliteraciones repetitivas, como notara ya Valéry,[37] pero el "efecto arrollador" de este verso, así como el de toda la estrofa, se debe ante todo al impacto de la etimología poética.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still *is sitting*
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

[36] W. Giese, "Sind Märchen Lügen?", *CSP*, I (1952), 137 ss.
[37] P. Valéry, *op. cit.*

*Shall be lifted—nevermore.**

La percha del cuervo, "the pallid bust of Pallas", se funde por obra de una paronomasia "fónica" /pǽləd/—/pǽləs/ en un todo orgánico (semejante al verso de Shelley "Sculptured on alabaster obelisk" /sk.lp/ - /l.b.st/ - /b.l.sk/). Las dos palabras confrontadas habían ya sido entremezcladas en otro epíteto del mismo busto—*placid* /plǽsId/—puro relleno (*portmanteau*) poético, y el vínculo entre el animal y su percha viene a su vez estrechado por medio de una paronomasia: "*b*ird or *beast* upon the ... *bust*". El pájaro "is sitting // On the pallid bust of Pallas just above my chamber door", y el cuervo posado en su percha, a pesar de la orden del amante ("take thy form from off my door"), queda clavado en su sitio por las palabras /jʌst əbʌ́v/, ambas fundidas en /bʌ́st/.

La permanencia interminable del tétrico huésped viene expresada por una cadena de ingeniosas paronomasias, en parte invertidas, como podíamos esperar de un tal experimentador intencional de un *modus operandi* anticipatorio o regresivo, de un tal maestro del "escribir hacia atrás" como es Edgar Allan Poe. En el primer verso de esta última estrofa, *raven*, contiguo al sombrío término-estribillo *never*, aparece una vez más como una imagen reflejada de este *never*: /n.v.r/ - /r.v.n/. Paronomasias sorprendentes conectan estos dos símbolos de desesperación perdurable, primera "the Raven, never flitting", al principio mismo de la última estrofa, y segunda, en los mismísimos últimos versos la "shadow that lies floating on the floor" y "shall be lifted —nevermore": /névər flítíŋ/—/flótíŋ/.../flór/.../líftəd

* Y el cuervo, sin moverse, aún está posado / sobre el pálido busto de Palas, justo sobre la puerta de mi cuarto, / y sus ojos se parecen del todo a los de un demonio soñando / y la luz de la lámpara sobre él vertiéndose proyecta su sombra en el suelo, / y mi alma, de esta sombra que flotando yace en el suelo, / nunca se levantará, nunca jamás.

névər/. Las aliteraciones que llamaran la atención de Valéry forman una cadena paronomástica: /stf.../ - /sft.../ - /stf.../ - / /sft.../. La invariabilidad del grupo viene especialmente reforzada por la variación del orden. Los dos efectos luminosos del clarobscuro—los *fiery eyes* del ave negra y la lámpara que proyecta su sombra en el suelo ("his shadow on the floor")—han sido evocados para hacer aún más lúgubre el cuadro total, atados a su vez por el "vívido efecto" de las paronomasias: /ɔ́lðə símɪŋ/ ... /dímənz/ ... /Iz drímɪŋ/ — /ɔ́rɪm strímɪŋ/. "That shadow that lies /láyz/" hace juego con los ojos *eyes* /áyz/ del cuervo con la fuerza de una rima-eco mal colocada.

En poesía, toda semejanza perceptible de sonido se evalúa con relación a la semejanza y/o desemejanza de significado. Ahora bien, el precepto de aliteración dado por Pope a los poetas—"el sonido tiene que parecer un Eco del sentido"—tiene una aplicación más amplia. En la lengua referencial, la conexión entre el *signans* y el *signatum* se basa totalmente en su contigüidad codificada, llamada, con frecuencia (hasta llegar a la confusión), "arbitrariedad del signo verbal". La importancia del nexo sonido-significado es un simple corolario de la superposición de la similaridad sobre la contigüidad. El simbolismo acústico es una relación innegablemente objetiva que se basa en una conexión fenoménica entre varios modos de sensibilidad diferentes, sobre todo entre la sensación visual y la acústica. Si los resultados de la investigación en este campo han sido más de una vez vagos o discutibles, se debe ante todo a los descuidos de los métodos de la investigación psicológica y/o lingüística. Especialmente desde el punto de vista lingüístico, el cuadro se ha desfigurado a menudo por haber desatendido el aspecto fonológico de los sonidos lingüísticos o por haber procedido a operaciones inevitablemente vanas con unidades fonémicas complejas en lugar de haberlas realizado con sus componentes últimos. Pero cuando al examinar, por ejemplo, oposi-

ciones fonémicas como grave/agudo nos preguntamos cuál, entre la /i/ o la /u/, es la más oscura, algunos podrán responder que la pregunta carece de sentido, pero difícilmente se hallará quien sostenga que /i/ es de los dos el más oscuro.

No sólo en poesía se hace sentir el simbolismo acústico, pero es ahí donde el nexo interno entre el sonido y el significado pasa de latente a patente y se manifiesta del modo más palpable e intenso, como ya hacía notar el artículo tan lleno en hallazgos de Hymes. La acumulación, más allá de lo usual, de ciertas clases de fonemas, o un ensamblaje contrastante de dos clases de textura fónica opuestas de un verso, una estrofa o un poema, funciona como una "corriente subterránea de significación", si podemos servirnos de la pintoresca expresión de Poe. En dos palabras en relación polar, la relación fonémica puede concordar con la oposición semántica, como ocurre en ruso con /d'en'/ 'día' y /noč/ 'noche', con una vocal aguda y consonantes sostenidas en el nombre del día que se oponen a la correspondiente vocal grave del nombre de la noche. Un reforzamiento de este contraste a base de rodear la primera palabra de fonemas agudos y sostenidos (*sharp*), en oposición a un entorno fonémico grave para la segunda palabra, da como resultado que el sonido sea un eco completo del sentido. Ahora bien, en francés, la distribución de vocales graves y agudas se halla invertida: *jour* 'día', *nuit* 'noche'. Por ello Mallarmé, en sus *Divagations* acusa a su lengua materna de falsedad al atribuir al día un timbre oscuro y a la noche uno claro.[38] Whorf afirma que cuando en su forma fónica "una palabra tiene una semejanza acústica con su propio significado, podemos percatarnos de ello ... Pero cuando lo que ocurre es lo contrario, nadie se da cuenta". Pero el lenguaje poético, y especialmente la poesía francesa en esta colisión entre sonido/significado detectada por Mallarmé, o bien busca una alternancia fonológica de una discrepancia semejante y diluye la distribución "inversa" de rasgos vocálicos rodeando a *nuit* con fonemas graves y a *jour* con fonemas agudos, o procede a un cambio semántico, y su imaginería del día y la noche sustituirá la imaginería de la luz y la oscuridad con otros correlatos sinestéticos de la oposición fonémica grave/agudo, y así pondrá, por ejemplo, en oposición el día cálido y bochornoso a la noche airosa y fresca; en efecto, "los seres humanos asocian, al parecer, la sensación de la claridad, la agudeza, la dureza, la altura, la ligereza, la rapidez, la estridencia sonora, la angostura, y demás de una misma y larga serie, entre sí; por otra parte, las sensaciones de oscuridad, calor, dulzura, blandura, embotamiento, gravedad, pesadez, lentitud, anchura, etc., en otra larga serie".[39]

[38] S. Mallarmé, *Divagations* (París 1899).

Por muy efectivo que sea el énfasis repetitivo en poesía, la textura fónica está muy lejos aún de quedar confinada a unas combinaciones numéricas; y así, un fonema que aparezca solo, pero en una palabra clave, en un lugar oportuno, contra un fondo de contraste, podrá adquirir una significación contundente. Como solían decir los pintores: "Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi-kilo".

Cualquier análisis de la textura fónica poética tiene que tomar en cuenta de modo coherente la estructura fonológica de la lengua dada y, además del código global, también la jerarquía de distinciones fonológicas en la convención poética dada. Así, las rimas aproximadas de que se sirven los pueblos eslavos en la tradición oral y en algunas fases de la tradición escrita, admiten consonantes dispares en los miembros rimantes (vgr., en checo, *boty, boky, stopy, kosy, sochy*), pero, como ya observara Nitch, no se tolera ninguna correspondencia mutua entre consonantes sonoras y sordas,[40]

[39] B. L. Whorf, *Language, thought and reality*, ed. por J. B. Carroll (Nueva York 1956), pp. 267 ss.

[40] K. Nitch, "Z historii polskich rymów", *WPP*, I (1954), 33-77.

y así las palabras checas citadas no pueden rimar con *body, doby, kozy, roby*. En las canciones de algunos pueblos indios americanos como los pima-papagos y los tepecanos, según las observaciones de Herzog—sólo en parte publicadas—,[41] la distinción fonémica entre plosivas sonoras y sordas y entre las mismas y las nasales es sustituida por una variación libre, mientras que la distinción entre labiales, dentales, velares y palatales se mantiene rigurosamente. Así, en la poesía de estas lenguas las consonantes pierden dos de los cuatro rasgos distintivos, sonoro/sordo, y nasal/oral, manteniendo los dos restantes, grave/agudo, compacto/difuso. La selección y estratificación jerárquica de las categorías válidas es un factor de primera importancia para la poética tanto a nivel fonológico como gramatical.

Las antiguas teorías literarias indias y las latinas de la Edad Media distinguían netamente dos polos de arte verbal, llamados en sánscrito *pāñcālī* y *vaidarbhī*, correspondientes al latín *ornatus difficilis* y *ornatus facilis*,[42] este último siendo, claro está, mucho más difícil de analizar lingüísticamente a causa de que en estas formas literarias los recursos verbales no son patentes y la lengua parece casi un ornamento transparente. Pero podemos decir con Charles Sanders Peirce que "tal ropaje nunca puede quitárselo completamente de encima; se cambia simplemente por algo más diáfano".[43] La "composición sin verso" (*verseless composition*), como Hopkins llama a la variedad en prosa del arte verbal, en la que los paralelismos no están tan netamente marcados ni son tan estrictamente regulares como el "paralelismo continuo", y en la que no se da una figura sonora dominante, presenta

[41] G. Herzog, "Some linguistic aspects of American Indian poetry", *Word*, II (1946), 82.

[42] L. Arbusow, *Colores rhetorici* (Göttingen 1948).

[43] C. S. Peirce, *Collected papers*, vol. I (Cambridge, Mass. 1931), p. 171.

unos problemas mucho más complejos para la poética de lo que ocurre con cualquier otra área lingüística transicional. En este caso la transición se da entre la lengua estrictamente poética y la estrictamente referencial. Pero la monografía pionera sobre la estructura del cuento de hadas de Propp[44] nos muestra que un enfoque sólidamente sintáctico puede ser un auxilio primordial incluso para clasificar los argumentos tradicionales y poner de manifiesto las enredadas leyes subyacentes a su composición y selección. Los nuevos estudios de Lévi-Strauss[45] nos ofrecen un enfoque mucho más profundo, pero esencialmente parejo del mismo problema.

No es pura casualidad el que las estructuras metonímicas hayan sido menos exploradas que el campo de la metáfora. Permítaseme insistir en mi vieja observación de que el estudio de los tropos poéticos se ha centrado especialmente en la metáfora, y que la supuesta literatura realista, estrechamente vinculada con el principio metonímico, aún se resiste a la interpretación, por más que la misma metodología lingüística, de que se sirve la poética al analizar el estilo metafórico de la poesía romántica, es totalmente aplicable a la textura metonímica de la prosa realista.[46]

Los manuales creen en la existencia de poemas faltos de imaginería, pero en realidad la escasez de tropos léxicos viene compensada por espléndidos tropos y figuras gramaticales. Los recursos poéticos velados por la estructura morfológica y sintáctica de la lengua, en una palabra, la poesía de la gramática, y su producto literario, la gramática de la poesía,

[44] V. Propp, *Morphology of the folktale* (Bloomington 1958).

[45] C. Lévi-Strauss, "Analyse morphologique des contes russes", *IJSLP*, III (1960); id., "La geste d'Asdiwal", *EPHE* (1958-59), 3-43; id., "The structural study of myth", en T. Sebeok, ed., *Myth: A symposium* (Philadelphia 1955), pp. 50-66.

[46] R. Jakobson, "The metaphoric and metonimic poles", en *Fundamentals of language* (La Haya 1956), pp. 76-82.

apenas han sido conocidos por los críticos y han sido casi siempre olvidados por los lingüistas, por más que hayan sido tratados con maestría por los escritores creativos.

La principal fuerza dramática del exordio de Marco Antonio a la oración fúnebre de César, Shakespeare la consigue jugando con categorías y construcciones gramaticales. Marco Antonio satiriza el discurso de Bruto permutando las razones alegadas para el asesinato de César en simples ficciones lingüísticas. La acusación por parte de Bruto de que "as he [César] was ambitious, I slew him" ("lo maté, pues era ambicioso"), va sufriendo una serie de transformaciones sucesivas. Primero, Marco Antonio la reduce a una simple cita que hace responsable del enunciado al locutor citado: "The noble Brutus/Hath told you..." ("El noble Bruto/os ha dicho..."). Al repetirla, esta referencia a Bruto se pone en oposición a las aserciones del propio Marco Antonio mediante la adversativa *but* 'pero', que luego se rebajará a la concesiva *yet* 'sin embargo'. La referencia al honor del testigo cesa de justificar la testificación, al ser repetida con substitución de la simple copulativa *and* 'y' en lugar de la causal *for* 'pues', y ya al final se pone en cuarentena con la maliciosa inserción de un *sure* 'sin duda alguna' modal:

... The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
. . . .
For Brutus is an honourable man,
. . . .
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
. . . .
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
. . . .

Yet Brutus says he was ambitious,
*And, sure, he is an honourable man.**

El políptoton que sigue (*I speak ... Brutus spoke ... I am to speak*) presenta el repetido testimonio como un discurso simplemente referido en lugar de los hechos reportados. El efecto consiste, diríamos en lógica modal, en el contexto oblicuo de las razones alegadas, que las convierte en oraciones para ser creídas sin pruebas:

I speak no to disprove what Brutus spoke,
*But here I am to speak what I do know.***

El recurso más eficaz en la ironía de Marco Antonio es el *modus obliquus* de los abstractos de Bruto cambiados en un *modus rectus* para patentizar que estos atributos reificados no pasan de ser más que ficciones lingüísticas. A la afirmación de Bruto, que asegura "he was ambitious", Marco Antonio responde, primero, pasando el adjetivo del agente a la acción ("Did this in Caesar seem ambitious?" '¿Parecía César en esto ambicioso?'), luego entresacando el nombre abstracto "ambición" y convirtiéndolo en sujeto de una construcción pasiva concreta "Ambition should be made of sterner stuff" ('La ambición debería estar hecha de más dura estofa') y luego a un substantivo predicado de una oración interrogativa "Was this ambition?" ('¿Era eso ambición?'), el llamamiento de Bruto "hear me for my cause" ('oídme mis razones') es contestado por el mismo substantivo *in recto*, el sujeto hipostasiado de una construcción interrogativa, activa:

* ... El noble Bruto / os ha dicho que César era ambicioso; ... pues Bruto es un hombre honrado, ... pero Bruto dice que era ambicioso, / y Bruto es un hombre honrado. ... Sin embargo, Bruto dice que era ambicioso, / y, sin duda alguna, él es un hombre honrado.

** Hablo, no para desmentir lo que Bruto ha dicho, / estoy aquí para hablar de lo que sí sé.

"What cause withholds you ...?" ('¿Cuál es la causa que te impide ...?'). Donde Bruto dice "awake your senses, that you may the better judge" ('Espabilad, para que juzguéis lo mejor'), el substantivo abstracto derivado de "judge" se convierte en un agente apostrofado en el discurso de Marco Antonio: "O judgment, thou art fled to brutish beasts ..." ('¡Ay, juicio, has caído entre brutos salvajes!'). De paso, este apóstrofe con su paronomasia *Brutus-brutish* es una reminiscencia de la exclamación de César: "Et tu, Brute!" Las propiedades y las acciones se nos presentan *in recto,* en cambio sus agentes aparecen ya *in obliquo* ("withholds you", "to brutish beasts", "back to me"), o como sujetos de acciones negativas ("men have lost", "I must pause"):

You all did love him once, not without cause;
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgment, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason! *

Los dos últimos versos del exordio de Marco Antonio nos muestran la independencia de estas metonimias gramaticales. El estereotipado "I mourn for X" y el figurativo (aunque estereotipado) "X is in the coffin and my heart is with him" o "goes out to him" dan lugar en el discurso de Marco Antonio a una osada metonimia; el tropo pasa a formar parte de la realidad poética:

My heart is in the coffin there with Caesar,
*And I must pause till it come back to me.***

* Otrora todos lo amasteis, y ello no sin motivo; / ¿qué motivo os impide ahora llorarle? / ¡Ay, juicio, has caído entre brutos salvajes, / y los hombres han perdido el seso!

** Mi corazón está en el féretro, allí junto a César, / y debo callar hasta que vuelva conmigo.

En poesía, la forma interna de un nombre, a saber, la carga semántica de sus constitutivos, vuelve a conquistar su fuerza. Los "cocktails" pueden tomar de nuevo su olvidado parentesco con el plumaje. Sus colores están realzados en los versos de Mac Hammond: "The ghost of a Bronx pink lady // With orange blossoms afloat in her hair", y la metáfora etimológica llega a consumarse: "O, Bloody Mary, // The cocktails have crowed not the cocks" * ("At an old fashion bar in Manhattan"). El poema "An ordinary evening in New Haven", de Wallace Stevens, pone de relieve los términos que componen el nombre de la ciudad, primero con una discreta alusión al cielo y luego con una oposición, como un retruécano, parecida a la oposición *Heaven - Haven* de Hopkins:

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven
. . . .
The instinct for heaven *had its counterpart:*
The instinct for earth, for New Haven, *for his room* ...**

Una serie de concatenaciones de términos opuestos ponen al descubierto el adjetivo *New* del nombre de la ciudad:

* Traducción de los versos de Mac Hammond: "Oh, Bloody Mary, // los cócteles, no los gallos, han cantado". Para la comprensión de los versos precedentes, recuérdese que Bloody Mary es el nombre de una bebida hecha especialmente de vodka y jugo de tomate (un cóctel, en inglés *cocktail,* pues), y que en inglés gallo es *cock*; de ahí el juego con *cocktail* ('cola de gallo'), y la intención de Jakobson al presentar el ejemplo.

** El seco eucalipto busca a Dios en la nube que anuncia la lluvia. / El profesor Eucalipto de New Haven, lo busca en New Haven / ... El instinto del cielo tenía su contrapartida: el instinto por el suelo, por New Haven, por su habitación ...

The oldest - newest day is the newest alone.
*The oldest - newest night does not creak by ...**

Cuando en 1919 el Círculo Lingüístico de Moscú buscaba cómo definir y delimitar el alcance de los *epitheta ornantia,* el poeta Majakovskij nos apostrofó diciendo que para él cualquier adjetivo, y no sólo en poesía, era un epíteto poético, incluso el "mayor" de "la Osa Mayor", o "grande" y "pequeña" (*bol'šaja* y *malaja*) de los nombres de calles moscovitas como *Bol'šaja Presnja* y *Malaja Presnja.* En otras palabras, la poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes.

Un misionero censuraba a su grey en una tribu africana por andar desnudos. "¿Y tú qué?", le espetaron señalando su rostro, "¿no estás tú también desnudo de aquí?". "Bueno, pero esto es la cara". "Pues para nosotros todo es cara", le contestaron los nativos. Así pues, todo elemento verbal se convierte, en poesía, en figura del discurso poético.

Después de haber intentado vindicar el derecho y el deber de la lingüística de dirigir la investigación del arte verbal en todos sus aspectos y extensión, concluiré con la misma frase con que resumí mi conferencia en el congreso de 1953 aquí en esta misma universidad de Indiana: "Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto".[47] Si el poeta Ransom está en lo cierto (y lo está) al decir que "la poesía es una especie de lenguaje",[48] el lingüista, que tiene por campo de trabajo todo tipo de lenguaje, puede y debe incluir en sus estudios a la poesía. El congreso presente claramente ha

* El día más viejo, más nuevo es sólo el más nuevo. / La noche más vieja, más nueva chirría al pasar ...

47 C. Lévi-Strauss, R. Jakobson, C. V. Voegelin y T. A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists* (Baltimore 1953), incluido en el presente volumen, infra, pp. 15-37.

48 J. C. Ransom, *The world's body* (Nueva York 1938).

hecho ver que el tiempo en que lingüistas e historiadores de la literatura evitaban cuestiones de estructura poética está ya sin remisión detrás nuestro. Más, como Hollander lo expresara, "no parece que haya razón alguna para separar lo literario de lo que es lingüística globalmente". Si existen aún algunos críticos que dudan de la competencia de la lingüística en lo tocante al campo de la poética, yo por mi parte creo que se ha confundido la incompetencia en materia poética de algún lingüista de pocos alcances con la operancia de la ciencia lingüística en sí. Todos los aquí presentes nos percatamos claramente de que un lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son anacronismos flagrantes.